

Constant

CONSTANT

VON COBRA BIS NEW BABYLON

F+J:CCR DVB 13.117

GALERIE HESELER · MÜNCHEN

Das Jahr 1945 brachte mit dem Ende des 2. Weltkrieges für die Kunst, für uns junge Künstler, eine sonderbare Lage. Die kulturelle Revolution der Vorkriegsjahre war vom Nazismus unterdrückt und zum Stillstand gebracht worden. Sie war in Vergessenheit geraten. Der Krieg hatte jede andere Aktivität verdrängt. Als man nach zwanzig Jahren faschistischer Vernichtung wieder zu atmen begann, konnten wir Künstler zunächst nur feststellen, daß die moderne Kunst bereits Geschichte geworden war. Sie gehörte der Vergangenheit an. Eine Lücke war da, zu groß, um sie mit Trümmern und Resten zu flicken. Wir befanden uns in einem kulturellen Vakuum.

Zwar gab es im kulturellen Bereich eine offizielle Betriebsamkeit. Man sprach von der „Kunst in Freiheit“. Der Faschismus, die Unfreiheit, galt als überwunden. Aber die Freiheit folgte nicht so automatisch wie man das glauben machen wollte. Wir mußten uns erst einmal aus dieser vorgeführten Scheinkultur lösen, wollten wir überhaupt kreativ tätig sein können.

1948 schrieb ich daher in einem Manifest der „Experimentellen Gruppe“, die ich mit Appel und Corneille in Holland gebildet hatte:

„Die Künstler sehen sich nach diesem Krieg einer Welt von Dekor und Scheinfassade gegenüber. An diese Welt können sie nicht glauben, sie haben nichts mit ihr zu schaffen. Eine Zukunft als konstruktive und aufbauende Fortentwicklung dieser Welt ist nicht denkbar. Die einzige Rettung besteht darin, sich dieser Kulturrudimente völlig zu entledigen.“

Wir stießen uns also ab von jedem vorgefundenen Ideal, von jeder eingepaßten Ästhetik und proklamierten die experimentelle Kunst. Wir verwiesen jeden a priori-Rückhalt ganz offen und hofften, neue Wege zu entdecken, neue Mittel zu entwickeln, diese Wege zu gehen.

Wohin das führen sollte, wußten wir noch nicht. In uns war dieser Trieb, kreativ zu sein. Das war alles. Er war uns das Wesentliche; wesentlicher als aller Formalismus, als alle Dogmatik; er war uns das Wichtigste für den Menschen überhaupt. Daher konnten wir die Krisis, in der wir uns befanden, nur überwinden — so meinten wir damals — wenn wir alle formalistischen Fesseln sprengten, um diesen kreativen Drang freizumachen. Das Manifest endete daher mit den Sätzen:

„Die Periode der Problematik in der Geschichte der modernen Kunst ist zu Ende. Es folgt die Periode des Experiments. Das heißt, in dieser Phase einer ungebundenen Freiheit sollen die Gesetze gefunden werden, die eine neue Kreativität bestimmen.“

Noch im selben Jahr 1948 vereinigte sich die holländische experimentelle Gruppe mit ähnlich gerichteten Künstlern anderer Länder zu einer internationalen Bewegung „COBRA“.

Die Basis erweiterte sich. Damit aber häuften sich auch die Mißverständnisse. Die erweiterte Publizität sorgte sehr bald dafür, daß die Gepflogenheiten des Kunstbetriebes sich der COBRA als eines angeblich neuen Stils innerhalb der Malerei bemächtigten. Die Idee des Experiments als Antithese zum Formalismus verwässerte schnell. Soweit es um eine gemeinsame Aktion ging, war schon 1951 alles vorbei. COBRA war Geschichte und Legitimation geworden. Diesen rapiden Zerfall der COBRA-Idee zum COBRA-Stil, vom Abenteuer des Experiments zur erstarrten Ästhetik, kann man nur erklären mit der Tendenz einer Gesellschaft, die alle Aktivität nur noch in Dollarwerten ausdrücken will. Das Kunstwerk wird zu einem banalen Handelsobjekt wie Margarine oder Nylonstrümpfe. Die Wertskala des Wirtschaftswunders wird auch an das widerspenstigste Produkt angelegt: das exklusive, handgearbeitete, individuelle Ergebnis einer für renitent gehaltenen Denkweise.

Mehr und mehr distanzierte ich mich von der Malerei. Ich reiste und durchstreifte Paris und London. Etwas anderes begann mich zu interessieren: die Stadt. War es erst nur Neugier, Straßen, Viertel und Plätze aufzusuchen, die niemand nannte; Menschen zu sprechen, die niemand beachtete, so erfand ich bald eine Methode, die eine Mischung von Abenteuer und Beobachtung, von Stimmung und Reflex war. Ich sah, wie man baute und abriß, beseitigte, hinstellte und erweiterte. Der Verkehr nahm zu, der Mensch verschwand und war immer schwieriger aufzuspüren. Eine neue Phase der Industrialisierung, eine „zweite industrielle Revolution“ verwirklichte sich. Das Bild der Welt veränderte sich, es entstanden mechanisierte, technoide Umwelten. Aber der Künstler stand abseits, war offenbar unfähig sich daran zu beteiligen. Die Kunst ging in die Defensive, wurde zu einem rückschrittlichen Element in der Entwicklung — letzter Zufluchtsort eines vergangenen Individualismus. Ich begann, mich für die Stadt als Konstruktion, für die Agglomeration als künstlerisches Medium zu interessieren. „Demain la poésie logera la vie“ — um diese Thematik siedelte ich Gedanken an, die eine neue Kultur in Einklang bringen sollte mit der unumgänglichen Weiterentwicklung der Mechanisierung. In Alba (Italien), wo Jorn und Gallizio das „Bauhaus imaginiste“ betrieben, hielt ich meinen ersten Vortrag darüber. Dort traf ich auch Debord, und dort entwickelten sich auch die ersten Pläne zum unitären Urbanismus. Die Stadt als Gesamtkunstwerk, die einheitliche Verbindung von Umgebung und Lebensweise, wurde eine zeitlang das Hauptmotiv im Programm der Situationisten.

In einer „Erklärung von Amsterdam“ (1958) schrieben wir:

„Die Möglichkeit zu einer umfassenden, kollektiven Kreativität kündigt sich gegenwärtig mit der Auflösung der individuellen Kunstformen an. Die „Internationale Situationiste“ unterstützt keinen einzigen Versuch mehr, diese Künste fortzusetzen“

und

„Das Minimalprogramm der I.S. besteht in einem Experiment mit der gesamten Umwelt, um schließlich zu einem unitären Urbanismus zu gelangen, der Lebensweise und Lebensumgebung weitgehend aufeinander abstimmt.“

Mir versprach dieses Programm eine unmittelbare kreative Aktion, eine ganz neue Domäne für die Kultur, eine praktische künstlerische Zusammenarbeit, eine Materialisierung. Mit dieser Auffassung blieb ich aber allein. Nachdem ich zwei Jahre lang vergeblich meinen Standpunkt verteidigt hatte, mußte ich mich von den Situationisten lösen. Die Geschichte von New-Babylon fängt an.

NEW-BABYLON

Kern der kulturellen Revolution des 20. Jahrhunderts ist das Umschalten der Kreativität von einem fixierten individuellen Ausdruck nach einer kollektiven experimentellen Praxis. Diese Umschaltung geschieht jedoch abrupt, ohne inneren Zusammenhang; denn es handelt sich hier um einen unüberbrückbaren Gegensatz. Es wird immer deutlicher, daß jeder Versuch, die individuellen Kunstformen zu erneuern oder sie auch nur fortzusetzen, scheitern muß. Der Künstler ist gezwungen, die Grenze des individuellen Schaffens zu überschreiten, die Fesseln der Tradition zu zerbrechen, die statische Erscheinung der Kunst, im Sinne des fixierten persönlichen Kunstwerks, aufzugeben. Der nächste Schritt kann nur ein entschiedener, zu einer neuen wesentlich veränderten Auffassung der Kreation sein. Im Vergleich mit ihm erscheinen alle sogenannten Umwälzungen in der modernen Kunst als nur kleine Variationen innerhalb eines eng begrenzten Gebietes, in dem der Künstler mehr und mehr ein Gefangener geworden ist.

Seine negative Reaktion auf die Industrialisierung, seine Angst vor der Maschine, seine Furcht vor „Vermassung“, haben ihn der Wirklichkeit entfremdet. Seine unrealistische Haltung hat ihn isoliert, ihn in die Regression gejagt. Die Wahnidee einer „technisierten Massengesellschaft“ muß er los werden, will er die neue Domäne der Kreativität betreten können: die Domäne, in der Kreativität und gesellschaftliche Organisation untrennbar sind.

Die individualistische Kultur ist zu Ende, ihre Institutionen sind erschöpft. Die gegenwärtige Aufgabe des Künstlers kann nur sein, eine künftige Massenkultur vorzubereiten. Denn soll überhaupt von Kultur noch die Rede sein, so wird sie eine Massengesellschaft zu tragen haben, und dann können die Mittel nur innerhalb der Mechanisierung gesucht werden. Die Gestaltung der materiellen Umwelt, die Befreiung und Organisation des Alltagslebens sind die Ausgangspunkte zu neuen Kulturformen. Als skizzenhafte Illustration und Bearbeitung dieser Gedanken ist mein Projekt New-Babylon entstanden. Es ist das experimentelle Denk- und Spielmodell zur Bildung von Grundsätzen für eine neue andersartige Kultur.

New-Babylon ist nicht vorwiegend ein urbanistisches Projekt. Ebensowenig ist ein Kunstwerk im traditionellen Sinn damit gemeint, oder etwa auch ein architektonisches Strukturbeispiel.

Man kann New-Babylon in seiner augenblicklichen Gestalt als einen Vorschlag auffassen, als den Versuch, die Theorie von einem unitären Urbanismus zu materialisieren, ein kreatives Spiel mit einer imaginären Umwelt zu erhalten, die an die Stelle der unzureichenden, unbefriedigenden Umwelt des heutigen Lebens gesetzt ist.

Die moderne Stadt ist tot; sie ist der Utilität zum Opfer gefallen. New-Babylon ist das Projekt einer Stadt, in der man leben kann. Und leben heißt kreativ sein.

New-Babylon ist das Objekt einer Massenkreativität, es rechnet mit der Aktivierung der riesigen kreativen Potenz, die, jetzt unbenutzt, in den Massen vorhanden ist. Es rechnet mit dem Verschwinden der nichtkreativen Arbeit, als Folge der Automatisierung; es rechnet mit der Umwandlung der Moral und des Denkens; es rechnet mit einer neuen gesellschaftlichen Organisation.

Es rechnet aber auch mit Tatsachen wie die schnelle Ausbreitung der Weltbevölkerung, das ständige Anwachsen des Verkehrs, die Urbarmachung des gesamten Planeten, die totale Urbanisierung. Das Projekt kalkuliert also die rein funktionellen Fragen des derzeitigen Städtebaus, Verkehr und Wohnen, mit ein und strebt extreme Lösungen dazu an. Hauptthema aber ist eine neue Berücksichtigung des Sozialraums. Er wird das Medium für eine kollektive Kreativität, die sich manifestieren soll im täglichen Leben, mittels einer ständig variierten Anordnung der Umwelt, in Einklang mit einer dynamischen Lebensweise. In technischer Hinsicht handelt es sich um einen einfachen, durchstrukturierten Rahmen, um ein Gerüst, das auf Pfosten gestellt ist und sich vom Erdboden insgesamt abhebt. Der Boden ist so dem Verkehr frei verfügbar.

Die Unterteilung des Gerüsts in kleinere Einheiten (Sektoren), je 5 bis 10 Hektar groß, vielfältig aneinandergereiht, läßt ein kompliziertes, netzartiges Muster entstehen, das von Landschaftsresten durchbrochen ist, unterkreuzt von einem Verkehrsraaster, der unabhängig von der Bebauung verlaufen kann.

Wohn- und Sozialraum bilden auf der gehobenen Plattform ein riesiges zusammenhängendes Gebäude, das in seinen mehrstöckigen Etagen künstlich klimatisiert und beleuchtet ist. Die oberste Terrasse, das „Dach“, kann Sport- und Flugplätze aufnehmen.

Das Innere dieser Sektorengebäude besteht, neben Wohnanlagen, aus einem großen öffentlichen Raum, der dem gesellschaftlichen Leben dient. Er ist mittels verstellbarer Wände und Konstruktionsteile in variable Volumen unterteilt, die durch ein Spiel von Treppen, Stegen und Gängen verbunden werden können. So entsteht eine Vielfalt von unterschiedlichem Ambiente, das zudem jeweils veränderbar ist. Der Charakter kann durch eine reiche Manipulation von Farbe, Ton, Licht, Klima, durch Benützung verschiedenartigster technischer Apparatur und auch durch psychologische Vorgänge, beeinflußt und bestimmt werden. Die jeweilige Gestaltung des Inneren, das Zusammenspiel der verschiedenen Umgebungen, geschieht im Einklang mit dem experimentellen Lebensspiel der Bewohner. Die Stadt bewirkt eine dynamisch aktive, kreative Entfaltung des Lebens.

Man kann das Innere der miteinander verbundenen Sektoren über ausgedehnte Zeiträume hin durchwandern, sich einlassen auf das Abenteuer, das dieses unbegrenzte Labyrinth liefert. Der Schnellverkehr am Boden, die Hubschrauber über den Terrassen überwinden größere Abstände, ermöglichen die spontane Orts-Veränderung.

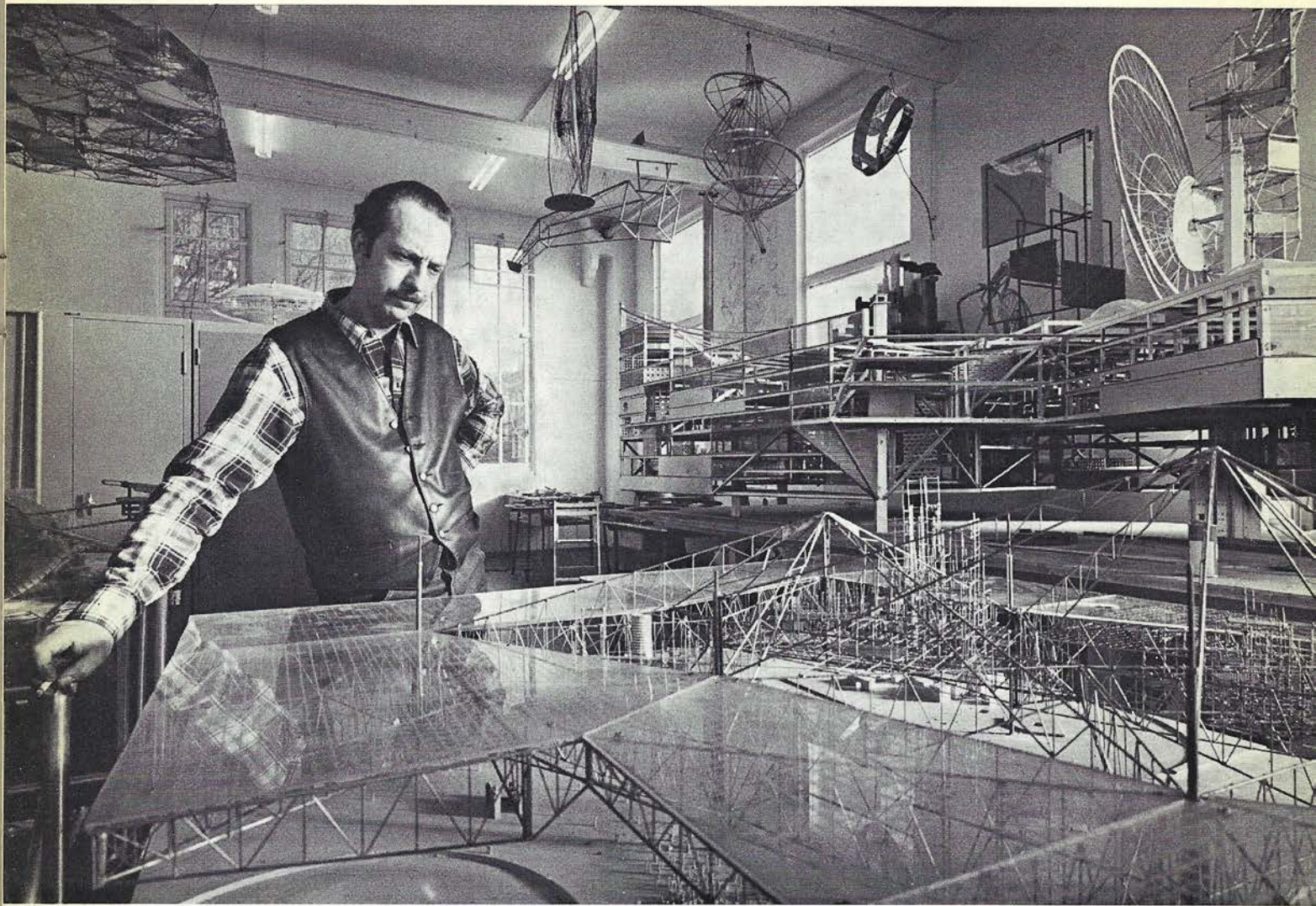
Die Wohnfunktion ist auf dieses abenteuerliche und dynamische Leben abgestimmt. Sie kann kaum mehr einem Wohnen in Permanenz zugeordnet werden. Die Wohnräume, als Teile des übrigen Innenraums, über den sie zerstreut liegen, sind am ehesten als eine Art Wohnhotel in einem nicht kommerziellen Sinn zu betrachten, die einen häufigen Wechsel der Unterkunft begünstigen.

Ein solches Projekt ist abhängig von soziologischen, psychologischen, wissenschaftlichen, technischen, organisatorischen und künstlerischen Faktoren.

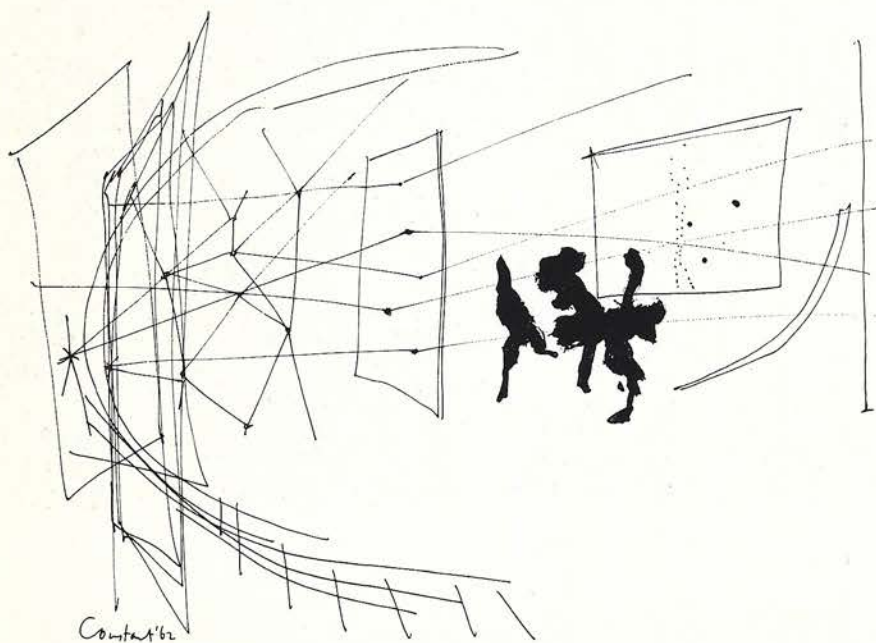
Schon in diesem utopischen Stadium ist eine kollektive Zusammenarbeit verschiedenster Interessen eine unumgängliche Bedingung.

New-Babylon wird aber erst realisiert von seinen Bewohnern.

Constant



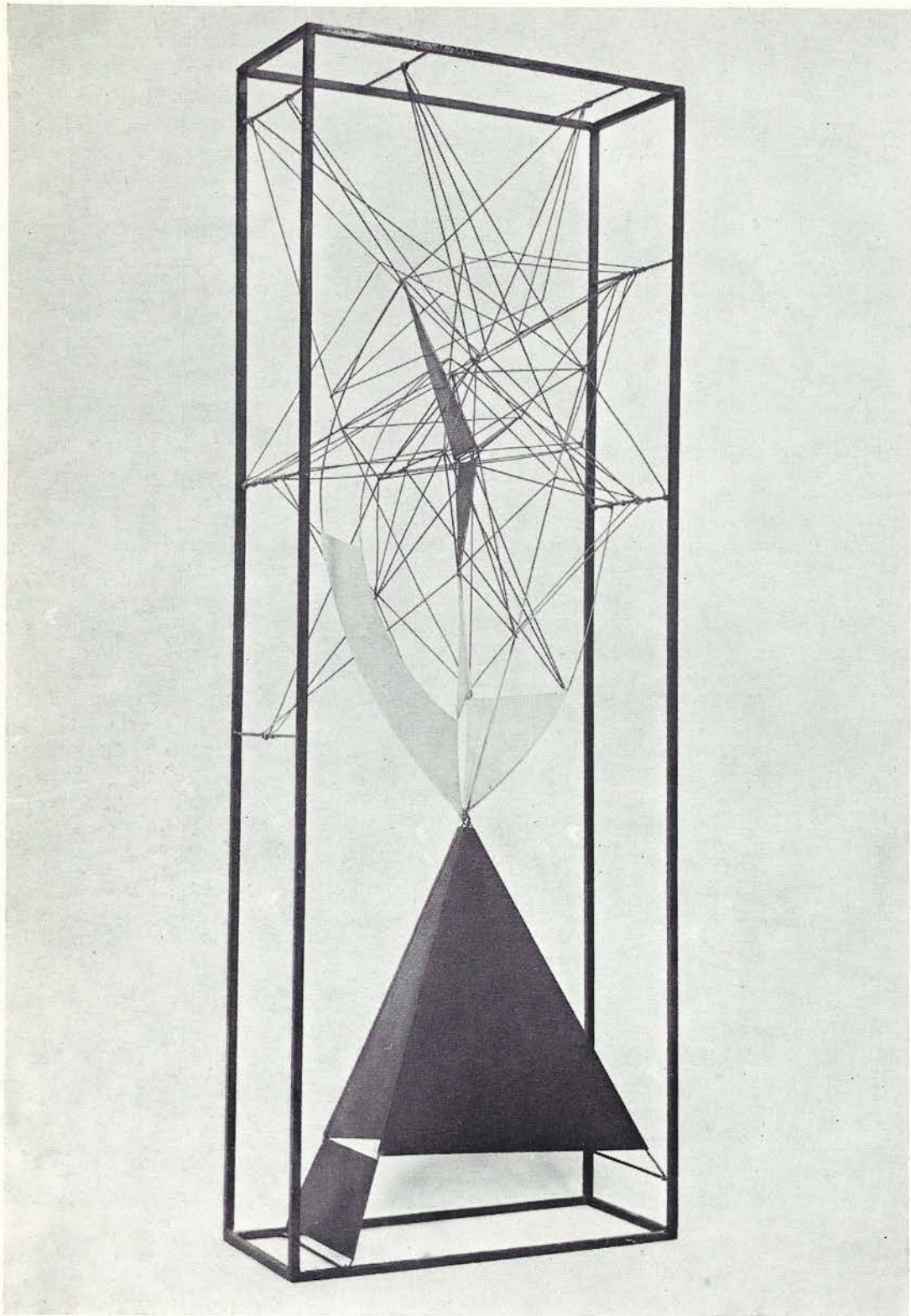
Constant in seinem Atelier



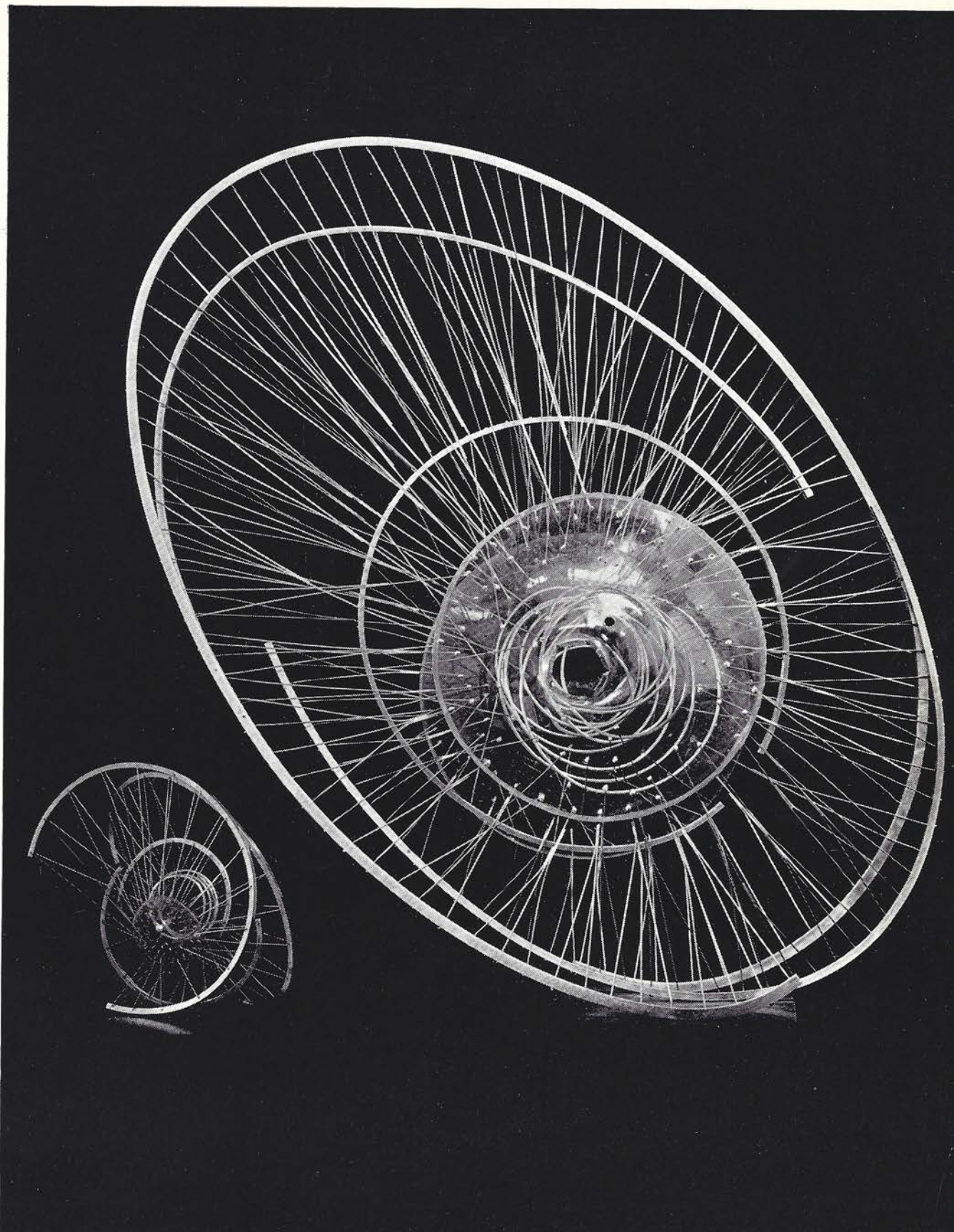
Contat'62



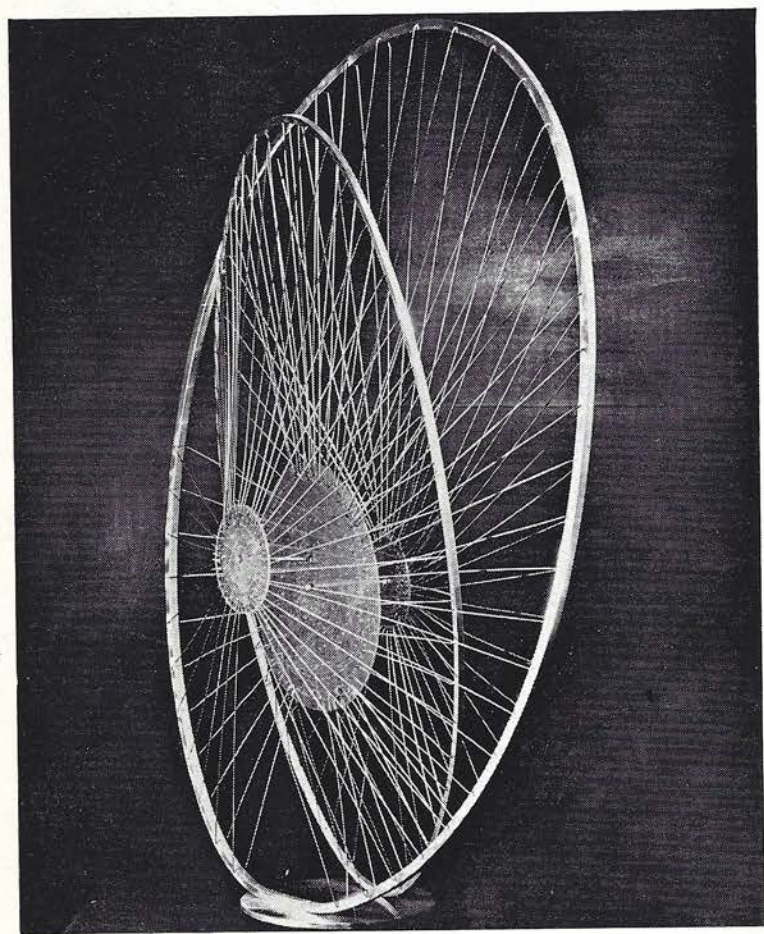
Vogel und Räder



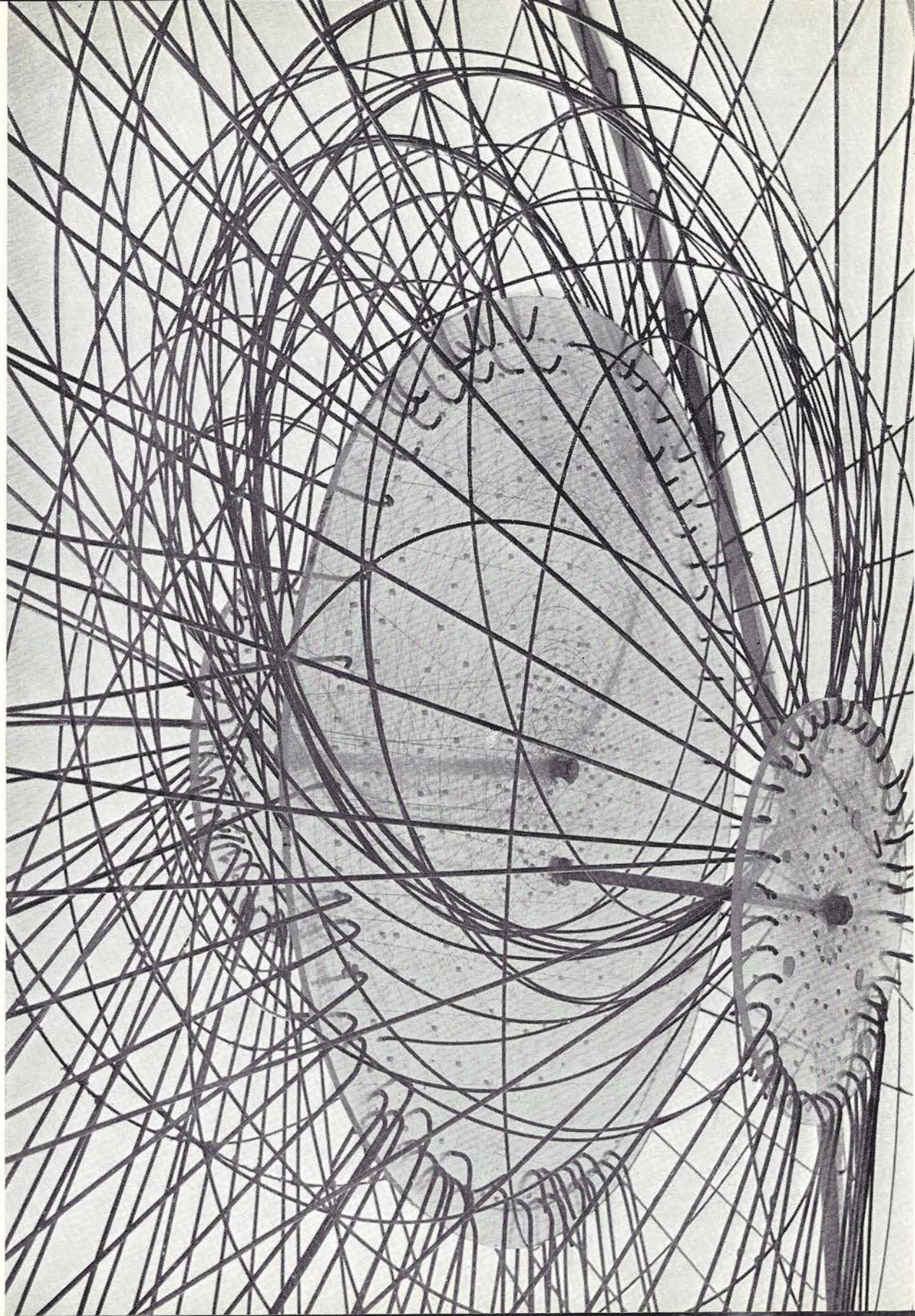
Drahtkonstruktion
in einem Prisma

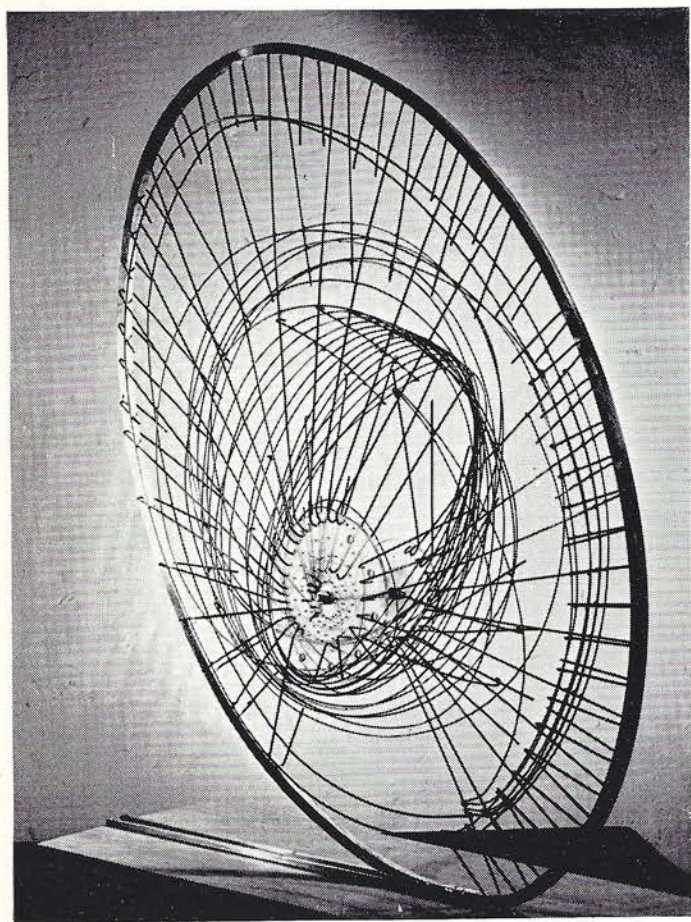


Nébulose
mécanique

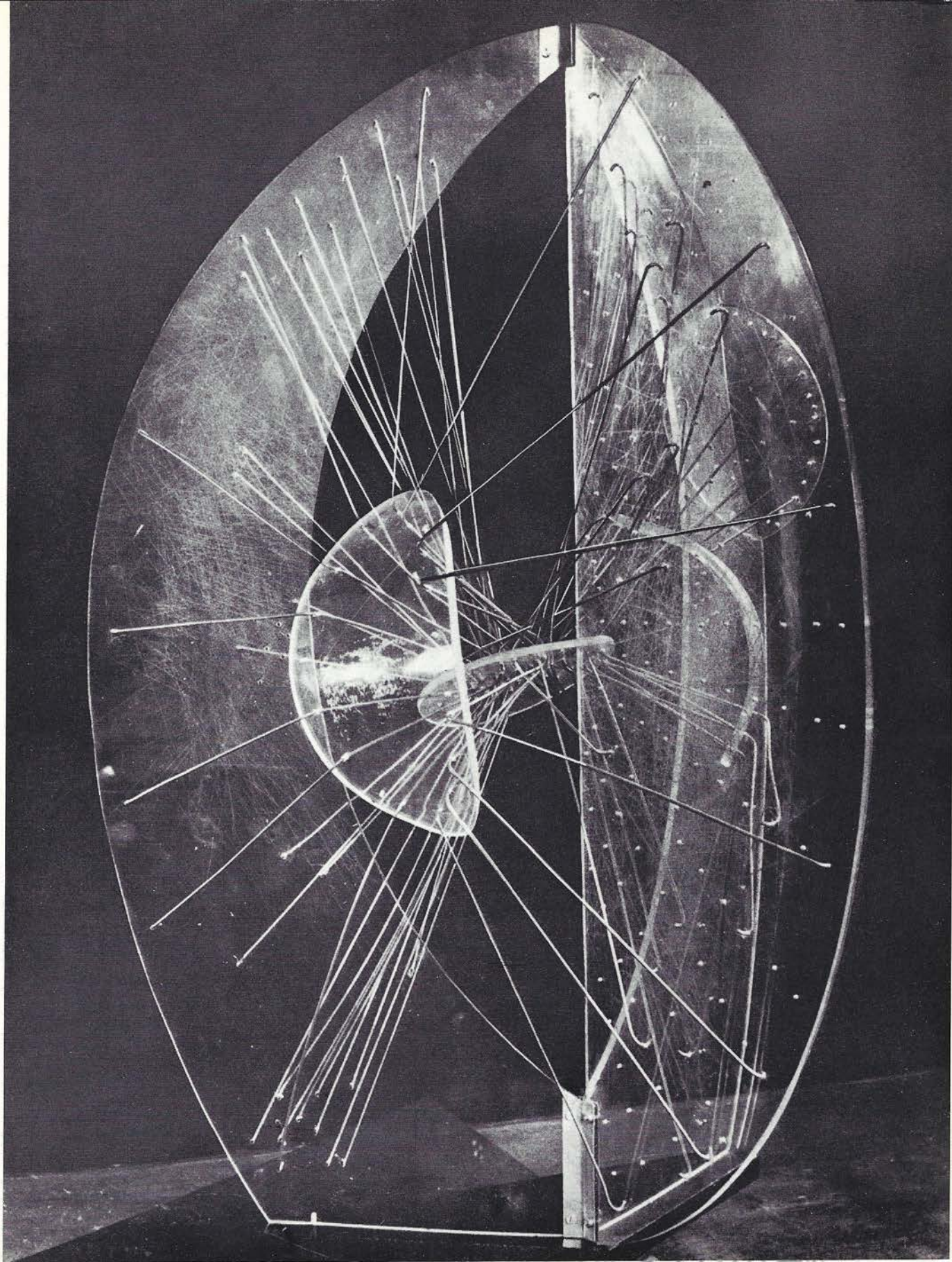


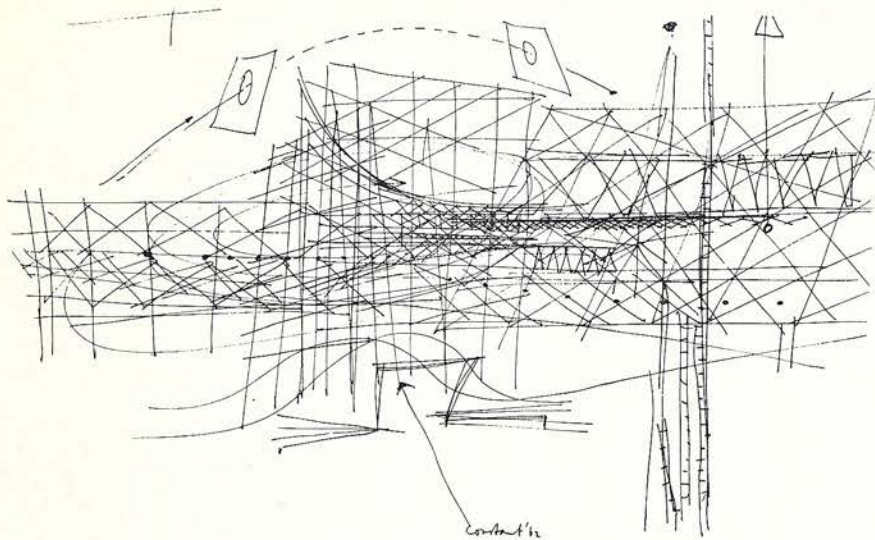
Nébulose mécanique III

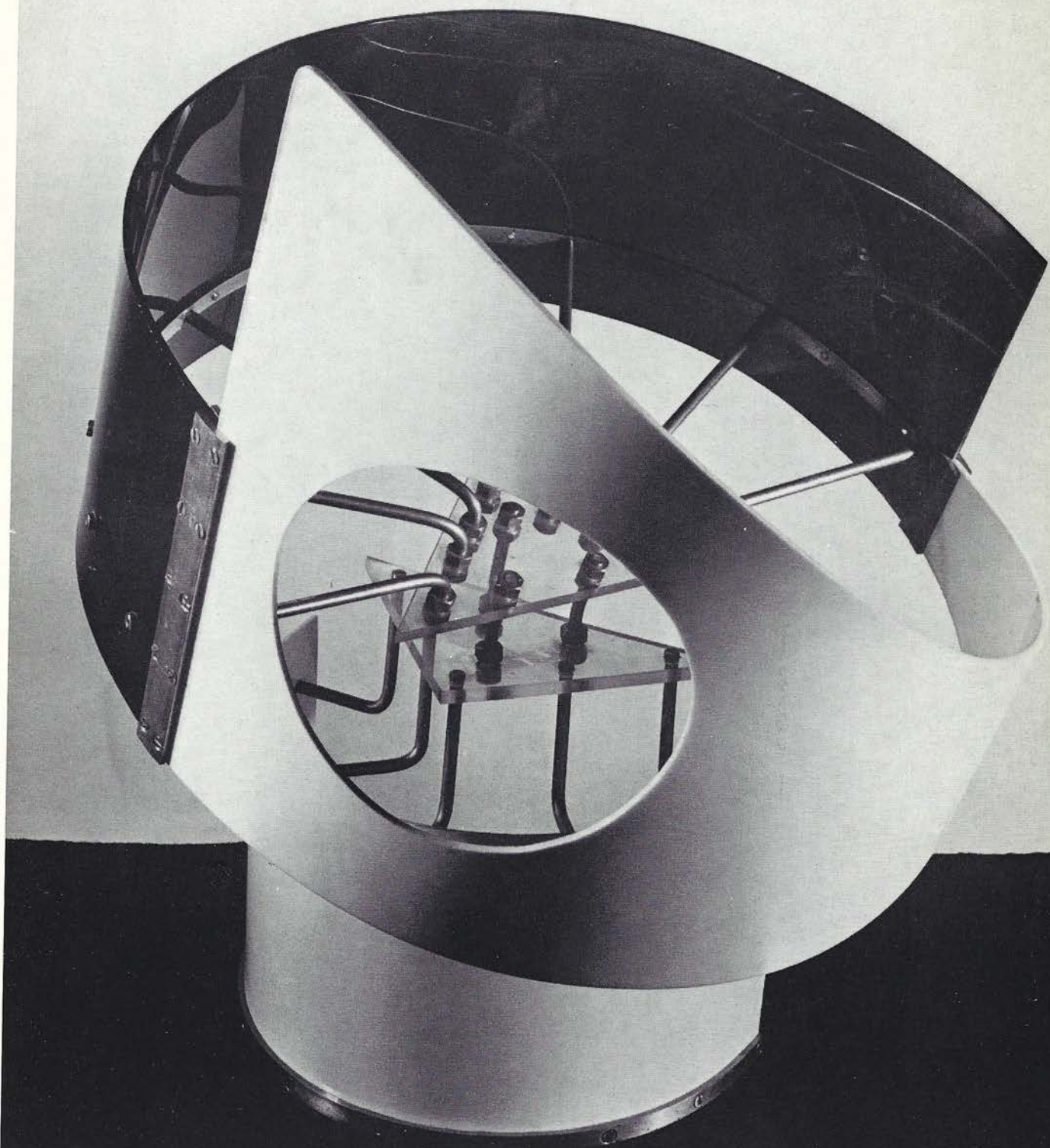




Nébulose mécanique







BIOGRAPHIE

- 1920 Constant (Nieuwenhuys) in Amsterdam geboren. Studium an der dortigen Kunstakademie.
- 1945 Erste Bildexperimente. Er gibt die Malerei vorübergehend auf und arbeitet an Objekten aus Eisendraht.
- 1948 Er ergreift die Initiative zur Bildung einer holländischen Experimentier-Gruppe und redigiert deren Manifest.
- 1949 Mit Asger Jorn gründet er die Zeitschrift „Cobra“ als Organ der „Internationale des Artistes Expérimentaux“. Die Ausstellung der Cobra-Gruppe löst in Amsterdam einen Skandal aus.
- 1950 Constant siedelt nach Paris über und richtet in der Rue Pigalle sein Atelier ein. Er malt eine Serie von Bildern, die Krieg und Zerstörung zum Thema haben.
- 1951 Auflösung der Cobra. Constant geht nach London und arbeitet an Versuchen abstrakter Richtung und beschäftigt sich mit Experimenten im Raum.
- 1953 Architekturstudien und erste Raumkonstruktionen.
- 1956 Beteiligung an der Biennale von Venedig mit seinen Konstruktionen. Er arbeitet allein weiter an Modellen architektonischer und städtebaulicher Experimente.
- 1958 Teilnahme an der Bewegung der Situationisten. Mit G. E. Debord entwickelt er die Idee zu einem „Urbanisme unitaire“.
- 1959 Ausstellung seiner Konstruktionen und Modelle im Stedelijk Museum von Amsterdam.
- 1960 Bruch mit den Situationisten. Herstellung von New-Babylon. Vorträge und Schriften, Modelle und Grundpläne.
- 1961 Einzelausstellung in der Städtischen Kunstgalerie, Bochum.
- 1964 Einzelausstellung Museum Haus Lange, Krefeld.
- 1965 Retrospektiv-Ausstellung 1945-1965 Gemeentemuseum Den Haag.
- 1966 Biennale Venedig, Einzelausstellung im holländischen Pavillon, Cardazzo-Preis.

Constants Werke befinden sich in vielen Sammlungen und Museen in Europa und Übersee.

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE

1	Fiesta gitana	Ölfarbe	1964	160 x 185
2	Homo ludens	Ölfarbe	1964	160 x 185
3	Vogel und Räder	Gouache	1949	46 x 52
4	Rocky mountains	Aquarell	1949	45 x 54
5	Der Leiermann	Tinte	1949	34,5 x 24,5
6	Mann und Mond	Aquarell	1949	57 x 50
7	Mädchen und Hund	Gouache	1950	38 x 54
8	Mann und Pferd	Tinte	1949	45 x 54
9	Krähe	Gouache	1951	43 x 56
10	Räder	Tinte	1962	39 x 47
11	Babylon-Domazlice	Tinte	1965	30 x 42
12*	Liebe im Wald	Tinte	1965	30 x 42
13	Wenzelsplatz in Prag	Tinte	1965	30 x 42
14	Figuren in einer Landschaft	Aquarell und Bleistift	1966	79 x 115
15	Don Juan im Labyrinth	Aquarell und Bleistift	1966	89 x 93
16	Figuren in einem Raum	Farbkekride und Bleistift	1966	74 x 84
17	Figuren in einem Sektor New Babylons	Farbkekride	1966	60 x 108
18	Figur und Projektion	Gouache	1966	116 x 101
19	Figuren in einem Raum	Gouache	1966	83 x 136
20	Landschaft mit Spatiovore	Bleistift	1963	89 x 140
21	Komposition mit roter Fläche	Bleistift, Tinte, Wasserfarbe	1963	88 x 132
22	Großes Labyr	Bleistift	1966	140 x 127

GRAFIK

23	Strip tease	Farb. Litho	Aufl. 20	1961
24	Spätlese	Farb. Litho	Aufl. 20	
25	Grüße aus New Babylon	Farb. Litho	Aufl. 20	
26	Landschaft mit Rädern	Litho	Aufl. 20	
27	Landschaft mit Leiter	Litho	Aufl. 20	
28	Landschaft mit Spatiovore	Litho	Aufl. 20	
29	Paysage artificiel	Radierung	Aufl. 20	
30	Zwei Figuren	Radierung	Aufl. 20	
31	Sektorkonstruktion	Farb. Litho	Aufl. 700	
32	Happening	Farb. Litho	Aufl. 200	
33	Japanese love call	Farb. Litho	Aufl. 200	
34	Landkarte	Radierung	Aufl. 20	
35	Drei Löcher	Radierung	Aufl. 20	
36	Runde Form I	Radierung	Aufl. 20	
37	Runde Form II	Radierung	Aufl. 20	
38	Divergierende Strahlen	Radierung	Aufl. 20	

KONSTRUKTIONEN

39	Drahtkonstruktion in einem Prisma	Stahl (gefärbt)	1957	142 x 50 x 22
40	Divergierende Strahlen I	Plexiglas und Messing	1957	65 x 40 x 40
41	Divergierende Strahlen II	Plexiglas und rostfrei Stahl	1957	90 x 60 x 60
42	Nébulose mécanique I	Plexiglas und Metall	1958	37 hoch
43	Nébulose mécanique II	Plexiglas und Metall	1958	62 hoch
44	Nébulose mécanique III	Plexiglas und Metall	1958	130 hoch
45	Observatorium	Farb. Plexiglas	1956	53 hoch
46	Konstruktion mit halben Zylindern	Aluminium und rostfrei Stahl	1958	42 hoch

Galerie Heseler

München 2, Residenzstraße 27

Telefon 299661 geöffnet Montag bis Freitag 9-18 Uhr, Samstag 9-13 Uhr

Ausstellung vom 23. Mai bis 30. Juni 1967